

«...hi havia un plec de fulls que només parlaven de miralls. Al començament d'aquells fulls el senyor Ardèvol deia que cada home és el mirall de l'univers» (p. 132).

Sembla que amb *Mirall trencat* (1974) Mercè Rodoreda cloïa una etapa de la seva trajectòria literària i, en aquest sentit, *Viatges i flors* (1980) representa l'inici de nous camins en què l'autora adopta l'actitud del viatger a qui pregunten: «Per què, si va enamorar-se'n, no s'hi va establir?»: «Perquè la meua feina no és aturar-me, sinó anar sempre endavant; continuar la infinita busca i captura de cors obscurs i de costums ignorats» (*Viatges i flors*, p. 43). I és potser l'aspecte viatger, itinerant, el que destaca i diferencia temàticament aquesta nova etapa rodorediana, continuada a *Quanta, quanta guerra*,¹ en tant que incideix directament en el tipus de relació home-món que es produeix al llarg dels capítols i que és, en definitiva, la novel·la. I no pas perquè variïn substancialment els tipus de personatges novellístics, ja que hi ha una continuïtat en la preferència per protagonistes innocents, simples i amb possibilitats d'enfrontar-se a la realitat d'una manera no intel·lectual (i el d'aquesta obra, com Aloma, com Colometa o Cecília és, volgudament, una pàgina en blanc, tal com l'autora explica al pròleg: «Hauria de ser un noi encara amb la llet als llavis, que, com als poetes, tot el que veïés el deixés sorprendre». I no em sembla accessori de remarcar la identificació entre innocència i actitud poètica). Ara bé, en un altre sentit, el protagonista —aquest Andreu Guitart que vol «anar pel món. Ser de tot arreu i no ser d'enlloc» (p. 227)— és l'anti-Aloma i l'anti-tots-els-personatges-anteriors, en tant que traspassa la tanca del jardí, la porta de la casa, els límits dels carrers o de la ciutat (espais naturals en les altres novel·les rodoredianes) i es llança a córrer món. Així, l'experiència de la realitat, que per als altres protagonistes es resolia concèntricament, a l'entorn d'ells mateixos i de les seves topades —involuntàries, inevitables— amb el món exterior, experiència, per tant, només referida al propi cas i, doncs, forçosament parcialitzada, s'amplifica ací a través del viatge iniciàtic. Andreu se'n va a la guerra —en realitat, en tant que fuig d'aquesta, se'n va a fer camí tot sol («Vaig dir-li que m'agradava fer camí tot sol per poder mirar les coses ben a poc a poc», p. 184). Se'n va a «mirar», a «conèixer», a «sorprendre's» o a «meravellar-se» d'allò que veu,

perquè aquell que emprèn el camí acumula, sobre l'experiència referida a la pròpia vida, la de totes les sèries de vides, de casos i coses que troba. La tradició del tema dins la literatura universal és prou coneguda, i, en aquest sentit, el llibre és relacionable, per exemple, amb obres tan distanciadament temporalment i culturalment com el *Llibre de meravelles*, de Ramon Llull (on Fèlix, per tal d'iniciar-se en la ciència de la vida, «anava per los boscatges, e per munts e per plans, e per erms e per poblats, e per prínceps e per cavallers, per castells, per ciutats; e meravel·la's de les meravelles qui són en lo món; e demanava ço que no entenia, e recontava ço que sabia; e en treballs e en perills se metia per tal que a Déu fos feta reverència e honor»), o, en un ordre de la fantasia poètica (que sembla estar-ne, també, en la intenció de *Quanta, quanta guerra*), *Alicia en terra de meravelles*, de Lewis Carroll. Així, Andreu veurà paisatges i fets de moltes menes i trobarà homes feliços i homes desgraciats, els que han trobat la pau i els que la cerquen; penjats, lladres, aprofitats, avars, envejosos i altruïstes; savis que diuen sentències, l'home del gat i el que va néixer cansat, l'home que menjava massa i el que no volia perdre l'ombra; nenes innocents i molineres procaces, la dona aventura i la dona casolana; i sabrà que és la por i el xantatge i les diverses interpretacions de la paraula «Mort» i de la paraula «Felicitat», l'opcionalitat de l'home entre l'actitud meditativa i la contemplativa i, sobretot, que les vides i els llocs, aparentment repetits, no són iguals per a tothom, perquè són «de la manera que cadascú els mira» (p. 227).

Aprendrà, en definitiva, l'experiència de la realitat a través de l'acumulació i la diversitat, de la suma de les coses que veu i de les que somia, de les «sentències» que li diuen i de les «moralitats» que en treu i sabrà que tot això és només un coneixement aproximat de la realitat objectiva, perquè aquesta, com a tal, no existeix, sinó que existeixen, sobretot, els ulls i els miralls, és a dir maneres de mirar —de subjectivitzar, d'interioritzar— la realitat exterior («Els ulls són el mirall de l'ànima i del món», pròleg a *Mirall trencat*) i formes de reflectir, que són també formes d'escriure o de poetitzar.

Perquè, evidentment, la intencionalitat comporta una tècnica i, una vegada més, fons i forma acostumen a ser el mateix. Perquè la novel·la, en la seva composició, es «des-

1. Mercè RODOREDÀ: *Quanta, quanta guerra...* (Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1980), 250 ps.

novellitza», es fragmenta i, encara que conserva un travament que prové sobretot de la presència continuada del protagonista, es converteix en un enfilall d'«eximplis» (com «eximplis» són les aventures del Fèlix de Llull) i, si em forceu, de rondalles (amb títols tan reveladors com «L'home que caminava d'esquena al sol i a la lluna»). Cal convenir, doncs, que Mercè Rodoreda, en aquest aspecte, exercita el retorn als inicis propi de les èpoques de crisi novellística (potser és que, com deia Bergonzi, la novel·la és un gènere en crisi permanent), o bé hem de considerar que l'autora posa en qüestió la continuació de la seva obra en una direcció que considera ja exhaurida?

Sigui com vulgui, aquesta fragmentació «episòdica» és el que dóna al mirall una qualitat calidoscòpica i fa possible que el protagonista, quan es mira en l'aigua del llac (i tots els camins —totes les formes de vida— porten a una aigua o altra —una manera o una altra de reflectir-les—), s'encanti amb els seus ulls «per tot el que hi havia a dintre, per tot el que havia vist» (p. 210). Tot allò, gent i paisatges, «que havia viscut perquè jo la pogués conèixer, i que em volitaria tot al llarg del camí...» (p. 246). Així, la maduresa o el que diferencia l'aprenent d'home (possible heroi innocent de gesta elevada) de l'home (antiheroi vacil·lant entre la vida i la mort) és sobretot el coneixement de les coses a través d'un mateix, la capacitat de percepció i d'emmirallament d'ell en les altres coses i de les altres coses en ell. Per això destacaria, d'entre els molts ensenyaments destacables, els episodis del mirall que introdueixen la segona part i que representen la lluita del protagonista per adquirir aquesta «altra visió» de la realitat. Quan Andreu es pregunta què devia veure en el mirall el senyor de la casa vora el mar es demana, com el mateix senyor, l'essència del seu veritable jo (és l'home alguna cosa més que allò que reflecteix?), i encara que trenqui el mirall, que negui el problema (o que s'hi enfronti?): «Darrera el mirall hi ha el somni; tots voldríem atènyer el somni, que és la nostra més profunda realitat, sense trencar el mirall», pròleg a *Mirall trencat*), trobarà miralls en llacs i en rius plens

de sang que reflectiran els seus ulls, i aquests, al seu torn —mirall dins el mirall—, tot el que hauran vist. La funció vital consisteix, doncs, a «mirar» i a «reflectir», i també la funció poètica («La vida passa i l'ull no es cansa d'abocar imatges clares dintre el cor. Tot en mi torna somni», segons paraules de Riba). I potser és la suma de les dues funcions en el protagonista i de la interacció realitat-somni el que dóna a l'escriptura aquest to poemàtic i desrealitzat. Perquè, parlant de realitat, ¿quina funció té la guerra en tot això? Em sembla que l'autora ja ho diu al pròleg que «de batalla, allò que se'n diu una batalla, no n'hi ha cap». La guerra, doncs, no existeix com a situació bèl·lica, sinó com a experiència d'una realitat límit, com un crispat *locus-antimenus*, que és la síntesi d'una realitat impel·lida al canvi per desig de llibertat o per necessitat de justícia. Crec, doncs, que seria erroni analitzar la novel·la com un relat «de la nostra guerra», en tant que no hi ha un desig de localització concreta, geogràfica i temporal; hi ha, en canvi, una volguda essencialització poètica de la dialèctica home-món, o «jo»-realitat, si es vol. Sense que això vulgui dir que aquesta problemàtica no sigui present en altres obres de M. Rodoreda de temàtica exactament localitzable en el temps i en l'espai. No he cregut mai, com el senyor Soler Serrano semblava creure en la prou vergonyosa entrevista que tots recordem, que *La plaça del Diamant* fos només una nostàlgica i costumista obra-homenatge al barri de Gràcia, però és obvi que, en aquesta desnovellitjació de la novel·la, hi ha un volgut despullament encaminat a enfrontar directament home i món (qualsevol home ingenu en qualsevol món cruel i esperançat a la vegada), perquè el que compta, en darer terme, és l'aventura individual, l'experiència que neix del desig de llibertat, que és l'experiència del coneixement (místic, amorós, poètic, tant se val), reservada, per a Mercè Rodoreda, com per a Verdager o Maragall, als infants, als innocents, als poetes, perquè d'ells és, en definitiva, el regne dels cels.

MARIA CAMPILLO